
INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE UND PSYCHOSOMATIK
Erstes offenes E-Journal für fächerübergreifende Theoriebildung in Philosophie und Psychosomatik sowie ihren Grenzgebieten
Herausgeber: Wolfgang Eirund und Joachim Heil
ISSN: 1869-6880

Bildbetrachtung: Giorgio Morandi, Natura morta (Stillleben), Vitali Nr. 1342[1], 1964.

Richard Schimanski



Dieses kleinformatige[2] Gemälde, das Giorgio Morandi mit Ölfaben auf Leinwand ausgeführt hat, gliedert sich, was den Hinter- oder Untergrund betrifft, horizontal in zwei Bereiche. Der Obere, der etwa zwei Drittel des Gesamtformates einnimmt, wird von einem gelblichen Ockerton beherrscht. Der sich darunter anschließende Teil des Bildes ist in einem warmen Grauton angelegt. Es wird nur durch diesen zweiteiligen Untergrund eine Suggestion von Raum erzeugt, bei welcher die Linie an der die beiden Farbflächen sich berühren, den Horizont oder die hintere Begrenzung der Standfläche für die Objekte, die zu einem Stillleben arrangiert sind, angibt.

Morandi zeigt drei Gegenstände, die im Zentrum des Bildes blockartig zusammengeschoben sind. Links findet sich eine Flasche, deren untere Hälfte zylindrisch geformt ist und die sich nach oben trichterartig zu ihrem Ausguss hin verjüngt. Rechts daneben ist eine hochrechteckige Schachtel so verortet, dass sie einen kleinen Teil der Flasche verdeckt und durch diese minimale Überschneidung etwas näher zum Betrachter gerückt erscheint. Nahezu mittig vor diesen beiden Dingen liegt ein kleiner kugelförmiger Gegenstand. Das ‚Modell‘ für Morandi war hier eine Kinderrassel, die aus zwei Celluloid-Halbkugeln gefertigt ist, die über schmale Einbuchtungen verfügen, die ähnlich den Längengraden auf einem Globus von den ‚Polen‘ zum ‚Äquator ‘verlaufen. Den ‚Äquator‘ des kugelförmigen Spielzeugs setzt Morandi als Diagonale ins Bild – ein probates Mittel, um der strengen Ruhe von Flasche und Schachtel ein dynamisierendes Element entgegenzustellen. Farbig zeigt sich das Gemälde auf wenige Töne reduziert, die, was den Kontrast von Hell und Dunkel betrifft, auf nahezu gleichem Niveau stehen. Dunkel kontrastierend setzt Morandi nur sparsam die Körper- und Schlag-

schatten der Dinge ein. Identische oder nahezu identische Farbtöne werden sowohl für Unter- und Hintergrund wie auch für die zu sehenden Gegenstände eingesetzt. Das Ocker des Hintergrundes verwendet Morandi auch für den oberen Teil der Flasche – das Grau der Standfläche ist auch der Grundton der Kinderrassel.
Dieses stilistische Mittel führt in Verbindung mit dem engen Zusammenstehen der Dinge dazu, dass der Betrachter es nicht einfach hat, diese Komposition zu ‚lesen'. Dazu trägt die kontrastschwache Farbigkeit einen weiteren Teil bei. Giorgio Morandi verschränkt die Dinge und den sie umgebenden Raum miteinander. Im Gegensatz zu traditionellen Stillleben ist hier kein Element des Bildes wichtiger oder herausgehobener als ein anderes.

Die Sehgewohnheiten des Betrachters sind dadurch bestimmt, dass die Dinge im Raum wichtiger, prominenter wahrgenommen werden als das sie umgebende Raumgefüge. Morandi benutzt seine Augen[3] und erkennt, dass der Raum und die Dinge auf einer visuellen Ebene stehen, weshalb er konsequent alle Flächen der Komposition gleichwertig zeigt. Ihm geht es nicht um Dinge, die sich in einem Raum befinden, und auch nicht um einen Raum, in dem Dinge arrangiert sind, sondern um die Komposition als Ganzheit, es geht ihm nur um das Bild. Morandis Malerei orientiert sich ausschließlich an der sichtbaren Welt und er schafft hier ein Gemälde, das sich in seiner Wirkung auf den Betrachter deutlich von der eines traditionellen Stilllebens unterscheidet. Dies gelingt Morandi, indem er durch die Aufhebung gewohnter Strukturen dem Betrachter die Möglichkeit nimmt, sich ausschließlich auf seine Sehgewohnheiten zu verlassen. So hält er einerseits an aus der Tradition der Stilllebenmalerei gewohnten Prinzipien der Bildgestaltung fest, andererseits wendet er Mittel an, die es ihm ermöglichen, eben diese traditionellen Strukturen aufzulösen. Die Ambivalenz zwischen Geklärtem und Ungeklärtem, zwischen Bekanntheit und Unbekanntheit, lässt den Betrachter zwischen Sicherheit und Unsicherheit in Bezug auf das Erkennen des Dargestellten schwanken. Das führt zur Reflexion – zur Reflexion über die durch das Sehen wahrgenommene Welt. Der Blick des Betrachters kann ihn vor dem Stillleben Morandis zur Reflexion über die eigene Existenz innerhalb der sichtbaren Welt führen. Indem Morandi nichts imaginiert, sondern nur das Sichtbare an den Dingen zeigt, fordert er den Betrachter seinerseits zur Imagination auf. Das, was das Stillleben Morandis dem Betrachter entgegenbringt, könnte man dann als seine Aura bezeichnen, denn „auratisch wäre also folglich jener Gegenstand, dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus, das verbreitet, was mit Vorstellungen zu bezeichnen wäre, [...].“[4]

Das Bild Morandis entzieht sich vor den Augen des Betrachters der Eindeutigkeit. Ein wesentlicher Grund für die ‚Wirkmächtigkeit' findet sich „[...] in den Vieldeutigkeiten, die entstehen, wenn man Ding auf Ding bezieht, Dinge auf ihren Ort hin befragt, einzelne Elemente in Sukzession und zugleich in simultaner Sicht wahrnimmt.“[5] Die Optionen der Wahrnehmbarkeit, die oben erwähnt wurden, stellen die Möglichkeiten der ‚Lesbarkeit' offenbar noch nicht erschöpfend dar. Wie Gottfried Boehm hier andeutet, erwächst im Betrachten dieses Bildes eine eigentümliche Zeitlichkeit, die er mit einer Wahrnehmung in „Sukzession und zugleich in simultaner Sicht“ in Worte fasst. Es wird für „einzelne Elemente“ eine allmählich eintretende und zugleich eine gemeinsame oder gleichzeitige Sicht konstatiert. Dies erscheint zunächst unmöglich. Wie soll das zu verstehen sein, dass etwas sukzessiv, also in einer mit einer zeitlichen Dauer verbundenen Art, gesehen oder ‚gelesen' und zugleich als Gleichzeitigkeit empfunden wird? Hier scheint ein Problem der Sprache aufzutreten, welches im Versuch gründet, mit den Sinnen Wahrgenommenes zu beschreiben. Was das Sehen eines Bildes bewirken kann, in der der Sprache notwendig gegebenen Sukzessivität auszudrücken, ist ein schwieriges Unterfangen. „In ihren Beschreibungen zerstückelt Sprache das in der Natur faktisch gegebene Ganze, Simultane lebendiger Gestalten und teilt zugleich deren faktische Vergänglichkeit.“[6] In der Betrachtung eines Bildes ist jedoch Sukzessivität anscheinend nicht mit der Sukzessivität der Sprache gleichzusetzen. In der sprachli-

chen Form drückt der Begriff der Sukzessivität offenbar ein eindeutiges Nacheinander aus. In der Bildbetrachtung beschreibt es wohl eher ein allmähliches Auftreten, das erscheint und sich wieder entzieht, um wieder zu erscheinen – etwas, was man als ein zyklisches Phänomen bezeichnen könnte. Was sich daraus ergibt, ist, dass der Betrachter im Gegenüber des Bildes immer wieder wechselt zwischen der Wahrnehmung des harmonischen Ganzen und einzelner Teile. „Teil und Ganzes besitzen die Fähigkeit des wechselseitigen Übergangs, der stehend-fließenden, in der Zeit verlaufenden gegenseitigen Umbestimmung.“[7] Das bedeutet dann offenbar, dass auch der Begriff der Gleichzeitigkeit nicht als plötzlich und blitzartig auftretender Moment zu werten ist, sondern eher als ein gewisser kurzer Zeitraum, der das Erlebnis des Bildeindrucks ermöglicht.

Ästhetische, also sinnliche, Wahrnehmung bei Bildern ‚oszilliert‘ zwischen dem Erfassen des Ganzen und dem Wahrnehmen einzelner Teile, ohne dass dies schon ein reflexiver Akt wäre. Es handelt sich um ein Erkennen, das nicht auf Diskurs oder Reflexion beruht, sondern auf Intuition, welche somit einer Reflexion über dieses Erleben vorausgeht. „Für die Intuition ist die Veränderung das Wesentliche, was das Ding angeht, wie es der Verstand auffaßt, so ist es nur ein Querschnitt im Fluß des Werdens, den unser Geist als Ersatz für das Ganze genommen hat. [...] Intuition, mit einer Dauer verbunden, bedeutet inneres Wachstum, sie gewahrt in ihr eine ununterbrochene Kontinuität von unvorhersehbarer Neuheit.“[8]
Für den Betrachter von Giorgio Morandis Stillleben scheint eben dieses „innere Wachstum“ in besonderer Weise möglich zu werden. Bei diesem Bild beschränkt sich die ästhetische Erfahrung nicht nur auf den Wechsel von einer Wahrnehmung des Ganzen und einzelner Teile. Aufgrund der bereits beschriebenen Eigenarten der Bildkomposition kommt bei Morandis Stillleben noch ein weiteres Moment hinzu. Das ‚Oszillieren‘ zwischen einer flächig zweidimensionalen Erscheinung und eines räumlichen Bilderlebens – verbunden mit der Wahrnehmung von Körperlichkeit der Dinge. Und diese beiden ‚Lesbarkeiten’ wechseln sich immer wieder und wieder ab. Der Moment des Erkennens von gemalten Dingen in einem Raumgefüge wird abgelöst vom Moment der Wahrnehmung rein farbiger und zweidimensionaler Flächen. Worauf sich die Dinge wiederum körperlich auf der Leinwand formen, um sich dann wieder in die Fläche aufzulösen.

So könnte man dem Gemälde Morandis zusprechen, dass es seinem Betrachter immer wieder die Möglichkeit geben kann, ein besonderes verlängertes Erlebnis „von unvorhersehbarer Neuheit“ zu erhalten. Ich würde das mit einem anderen Begriff ausdrücken wollen: Das Stillleben Morandis kann den Betrachter zum Staunen bringen – immer wieder. Er zeigt seinem Betrachter die unscheinbaren kleinen und alltäglichen Dinge in einer Weise, die in ihrer immer wieder neuen Erscheinung ein Staunen über das Unfassbare der sichtbaren Welt ermöglichen kann.
Um dieses Staunen bei seinen Betrachtern auslösen zu können, scheint es unabdingbar, dass Morandi selbst in der Lage war, über seine kleinen ‚Modelle‘ zu staunen. Anders wäre auch eine lebenslange, tagtägliche Beschäftigung mit diesen Dingen kaum vorstellbar. Was Morandi wohl immer wieder aufs Neue gesehen und bemerkt hat: „[...] der sicherste – und rascheste – Weg zum Staunen ist der: unerschrocken immer den gleichen Gegenstand fest im Auge behalten. Auf einmal erscheint uns dann dieser Gegenstand – wunderbar – so, als hätten wir ihn niemals gesehen.“[9]

Henri Bergson sagt in dem weiter oben aufgeführten Satz aber noch mehr in Bezug auf das Auftreten „von unvorhersehbarer Neuheit“. Er schreibt nämlich, dass die „unvorhersehbare[...] Neuheit“ – das Staunen – sich in einer „ununterbrochene[n] Kontinuität“ zeigt, in einer Weise, die eindeutig zeitlich verfasst ist. Das spricht von einer Dauer, die von einer Art ist, wie sie aus der Erfahrung ansonsten nicht bekannt ist.

Es ist ein kontinuierlich sich selbst erneuerndes Moment von Entziehen und Wiederkehren, von Erscheinen und Verschwinden. „Die Zeit »hält sich« in der Ruhe. Sie hat Bestand. [...] Der Künstler vermag, in der Flucht der Zeit einen Ort der Solidität und der Gegenwart zu schaffen.“[10]

Bei dem hier betrachteten Stillleben (Vitali 1342) handelt es sich um Giorgio Morandis letztes Gemälde. Es stand zum Zeitpunkt seines Todes noch auf seiner Staffelei.

1 Giorgio Morandi (1890-1964) beschäftigt sich während seiner gesamten künstlerischenTätigkeit überwiegend mit dem Genre des Stilllebens, denen er allen den gleichen Titel gab (Natura morta), daher wird hier die Nummerierung aus dem Werkverzeichnis der Gemälde von Lamberto Vitali angegeben. Darüber hinaus malte er nur Landschaften (Paessagi) und Blumenbilder (Fiori). Die Stillleben machen rein quantitativ den weitaus größten Teil seines Werkes aus.
2 Das Gemälde verfügt über die Abmessungen von 25,5 x 35,5 cm.
3 Morandi hat seine Stillleben immer aus einfachen Gegenständen arrangiert, die er meist auf Trödelmärkten besorgte und in seinem Atelier aufbewahrte. Er komponierte akribisch mitunter wochenlang, an seinen Arrangements, die er dann, genau, wie er sie vor sich sah, in Malerei übertrug.
4 Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 137.
5 Gottfried Boehm, „Morandis Stilleben“, in: Giorgio Morandi. Ölbilder Aquarelle Zeichnungen Radierungen, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1981, S. 56.
6 Frank Fehrenbach, „Blick der Engel und Lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo“, in: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang, hg. von dems., München 2002, S. 172.
7 Ebd. S. 177.
8 Henri Bergson, Denken und schöpferisches Werden, Meisenheim 1948, S. 47.
9 Cesare Pavese, Gespräche mit Leuko, Berlin 1980, S. 6.
10 Boehm, Gottfried, „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept“, in: Giorgio Morandi, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, München 2008, S. 20.

Zum Autor

Richard Schimanski ist als freischaffender Maler und Zeichner unter dem Preudonym *Bollanski* tätig.
Darüber hinaus ist er Kunsthistoriker (Master of Arts) und derzeit Doktorand am Kunsthistorischen Institut der Johannes-Gutenberg Universität in Mainz. Sein laufendes Promotionsprojekt beschäftigt sich mit der Arbeit des italienischen Malers Giorgio Morandi.
Kontakt: www.richardschimanski.de, www.bollanski.de